

TYGODNIK SŁOWA POLSKIEGO

BEZPŁATNY DODATEK NIEDZIELNY DO „SŁOWA POLSKIEGO” POŚWIĘCONY NAUCE LITERATURZE I SZTUCE
POD REDAKCYĄ JANA KASPROWICZA.

J. L. POPŁAWSKI.

O MODERNISTACH.

I.

Nie mam zamiaru bynajmniej kreślić rodowodu ani charakteryzować nowych kierunków twórczości literackiej i artystycznej, które pod różnemi występując nazwami, tworzą jednak właściwie jeden prąd. Badanie źródeł tego prądu i wyliczanie nazw strumieni, które się w jeden nurt zlewają, pozostawiam specjalistom krytycznym. Dla mego zadania i dla zwykłego śmiertelnika wystarczy zaznaczenie, że mówię zamierzam o tym prądzie, którego przedstawiciele, w pospolitej mowie zwani zazwyczaj „dekadentami” sami godzą się bodaj najchętniej na miano „modernistów”.

Obie te nazwy, jak inne zresztą, nie charakteryzują „nowej sztuki” z poezją włącznie. Zwłaszcza nazwa „modernizm” nie mówi, bo nietylko każdy nowy, ale każdy istniejący kierunek jest współczesnym. Nie warto się byłoby nad tem rozwodzić, gdyby nie powtarzało się u nas zbyt często, że rozprawy o prądach umysłowych lub społecznych zamieniają się w spór o właściwość nadawanej im nazwy. W rzeczywistości nazwy nie odpowiadają zwykle istocie tych prądów, powstają i utrzymują się przypadkowo. Nie szukając dalszych przykładów zaznaczę, że nasi romantycy nie wiele mieli wspólnego z romantyzmem, pozytywiści warszawscy z pozytywizmem, dzisiaj zaś grupa młodych poetów i artystów w Krakowie, która nazwała się „Młoda Polska” w myślach swych i uczuciach nie jest ani prawdziwie młoda, ani szczerze polską.

Otóż oświadczając, że mówię będą o modernizmie, właściwie o podkładzie społecznym nowych kierunków twórczości literackiej i artystycznej, biorę fakt ogólny ich istnienia za podstawę moich wywodów. Z góry się zastrzegam, że nie chodzi mi o ocenę tych kierunków ani ze stanowiska etycznego, ani tembardziej ze stanowiska społecznego, o wyrażenie moich lub cudzych sympatyj lub antypatyj osobistych do „nowej sztuki”.

Skąd się wziął modernizm, jakich dawniej istniejących kierunków umysłowych lub artystycznych jest spadkobiercą, jakich ma mniej lub więcej dostojnych protoplastów — nie mię to w danym wypadku nie obchodzi. Ciekawe te dociekania pozostawiam heraldykom krytycznym, wyszukującym gorliwie w zakresie swych badań, kto kogo rodzi, i samym modernistom, którym dziwić się nie można, że nie chcą być dziećmi bez ojców i dowodzą — przepraszam za ru-

baszne wyrażenie staropolskie — że i oni nie wypadli sroce z pod ogona, ale mają „zacnych przodków szereg długi”. Tembardziej dziwić się nie można modernistom naszym, którzy z dumą wywodzą się z pod wspaniałego ogona „pawia poezyi polskiej”, jak go nazwał Brandes, — Słowackiego. Dotychczas nie było takiego prądu umysłowego ani społecznego, głoszącego butnie nową ewangelię, którego przedstawiciele odważyliby się powiedzieć, jak Napoleon, gdy rzucił w płonący na kominku ogień ofiarowaną mu tablicę genealogiczną Bonapartych — „historia mego rodu odemnie się zaczyna”.

A właśnie moderniści z większą może słusnością, niż przedstawiciele innych prądów umysłowych i artystycznych, mogliby te dumne słowa powtórzyć. Ma się rozumieć nie znaczy to wcale, że istnienie „nowej sztuki” obala prawdziwość zasady ex nihilo nihil. Prądu, który rozlewa się po całej Europie, który ma wielu wybitnych — nie powiem genialnych, żeby nie dawać powodu do sporu — przedstawicieli, który pociąga za sobą tysiące wielbicieli — nie można tłómaczyć zbroczeniem indywidualnem smaku lub umysłowości. A gdyby to był nawet obłęd zbiorowy, to badanie tego rodzaju objawów nie należy właściwie do psychopatologii, lecz do socjologii.

Ale chcąc wykazać, że istnienie jakiegoś prądu umysłowego nie jest objawem przypadkowym, nie trzeba wcale wyszukiwać mu rodowodu w dziejach literatury i sztuki. Należy natomiast wykazać, że przyczyny jego powstania i rozwoju tkwią głęboko w właściwościach przyrodzonych duszy ludzkiej i w podłożu społecznem.

Pierwszą część zadania odnośnie do modernizmu wykonano już dawniej, o społecznym jednak podkładzie tego prądu nie mówiono prawie wcale, lub, co gorsza, mówiono fałszywie z doktrynerskiego stanowiska t. zw. materializmu historycznego.

Ani teoria Taine’a, zwłaszcza w formule, którą jej nadal uczniowie i jego naśladowcy, ani doktryna materializmu historycznego, zastosowana do literatury i sztuki, nie wyjaśniają całkowicie procesów twórczości indywidualnej, ani nawet istoty prądów umysłowych i artystycznych, nie obalają słuszości starożytnej maksymy: spiritus flat, ubi vult. Mówiąc o podkładzie społecznym modernizmu nie twierdzą bynajmniej, że jest on bezpośrednim lub pośrednim wynikiem kategorii socjalnych i ekonomicznych, że jest „ostatniem słowem” umysłowości i sztuki „burżuazyjnej”, jak dowodzili niektórzy, lub, jak twierdzili inni — bo są i tacy — ewangelią estetyczną proletaryatu. Nietylko te uproszczone i katagoryczne, ale bardziej skomplikowane i ostrożniejsze określenia nowych prądów ze stanowiska socjologicznego są niedorze-

cznemi lub, w najlepszym razie nieuzasadnionemi. Zaznaczam to stanowczo z obawy, żeby mi o holdowanie tego rodzaju poglądom nie posadzono, nie wiem bowiem, czy uda mi się dosyć jasno różnicę mego stanowiska wyrazić.

Przedewszystkiem odpowiedzieć należy na pytanie: czy można mówić o podkładzie społecznym prądów literackich i artystycznych? Sądzę, że można i trzeba mówić, jeżeli chcemy wyjaśnić sobie istotę ich i określić rysy znamienne. Zazwyczaj rozprawiając o prądach w nauce, literaturze i sztuce mamy na myśli wyłącznie przedstawicieli tych prądów, którzy głoszą lub komentują nowe teorie, tworzą oryginalne dzieła sztuki lub je naśladować. Nawet w stosunku do prądów naukowych, takie pojmowanie rzeczy jest błędem, tembardziej w stosunku do prądów literackich i artystycznych. Prąd czy kierunek, tworzą nie tylko ci, którzy nowe idee i hasła głoszą, oryginalne dla nich wynajdując formy, którzy nowe zadania sztuce zakreślają, nie tylko mistrze i przewodnicy, nie tylko ich uczniowie, ich szkoła, ale i ci również, którzy uczuciem lub myślą z nimi się zespala, ich dzieła wielbią, ich dążenia podzielają. Ażeby powstał prąd i kierunek w literaturze i w sztuce, musi obok widomych jego przedstawicieli istnieć w otoczeniu społecznym pewna suma pojęć świadomych i instynktów bezwiednych, usposobień i upodobań wytworzących atmosferę, którą nowa idea oddycha i z której, jak roślina z powietrza, czerpie pierwiastki pożywne, atmosferę, którą mogą wstrząsać dreszcze uwielbienia i współczucia. Modernistami są więc nie tylko ci, którzy „nową sztukę“ tworzą, ale i ci, którzy się ich dziełami zachwycają, ci nawet, którym się one podobają bezwiednie. Powie kto, że to upodobanie jest modą, ale żeby się jakaś moda przyjęła, musi istnieć usposobienie do jej przyjęcia, musi istnieć, jak się zwykle mówi, grunt odpowiednio przygotowany lub posiadający odpowiednie warunki przyrodzone.

Otóż tak pojmowane prądy i kierunki umysłowe i artystyczne są niewątpliwie zjawiskami psychiki zbiorowej, a więc zjawiskami społecznymi. Nietylko więc wolno, ale należy w każdym wypadku badać ich podkład społeczny dla zrozumienia ich genezy i warunków dalszego rozwoju.

Pragnę w krótkim i pobieżnym zarysie wykazać, właściwie zaznaczyć tylko, zależność powstania i rozwoju nowych kierunków w piśmiennictwie i sztuce od pewnych procesów społecznych, przeobrażających stopniowo życie współczesne, mianowicie od wielkiego procesu demokratyzacji społeczeństw europejskich. Mam tu na myśli nie demokratyzację ideową, przetwarzającą instytucje i stosunki formalne, ale będącą rezultatem poprzedniej, demokratyzację faktyczną, która sprawia, że w życiu duchowym ludzkości biorą coraz liczniejszy i coraz wybitniejszy udział niższe warstwy społeczne, *rudis indigestaque moles* żywiołów świeżych, nie mających tradycji cywilizacyjnej ze wszystkimi dodatkami i ujemnymi jej właściwościami.

Czytelnik w dalszym ciągu osądzi, czy mi się udało tę zależność wykazać i uzasadnić. Może teza moja okaże się zbyt śmiałą w stosunku do materiału i aparatu dowodowego, tuszę sobie jednak, że nie wyda się nikomu paradoksalną. Dodam jeszcze, że proces demokratyzacji faktycznej społeczeństw europejskich, wyjaśnia, zdaniem moim, wiele innych objawów współczesnego życia umysłowego i etyki współ-

czesnej. Tak np. wzrost poczucia indywidualności narodowej, ujawniający się w postaci szowinizmu, jest pośrednim procesem demokratyzacji społecznej wynikiem. W ogóle doniosłości tego procesu dla wszystkich niemal dziedzin życia współczesnego nie oceniamy należycie, zwracamy bowiem uwagę niemal wyłącznie na jego stronę formalną. Nieraz więc trudno nam zrozumieć, że pośrednim, lub nawet bezpośrednim następstwem procesu, uważanego bez zastrzeżeń za synonim postępu w zakresie stosunków polityczno-społecznych, mogą być w innych dziedzinach objawy, które przywykliśmy nazywać wstecznymi, reakcyjnymi. Nie dziwnego, stwierdzenie tego faktu niszczy tak dokładnie dopasowany schemat naszych poglądów i sądów, naszych przekonań i uprzedzeń, wymaga przerobienia starannego naszych pojęć, przeszacowania na nowo, jeżeli nie wszystkich, to wielu wartości idealnych, mających oddawna kurs ustalony.

(C. d. n.)

STANISŁAW MALCZART.

CYPRYANA NORWIDA

POGLĄDY NA SZTUKĘ NARODOWĄ.

III) Skąd? z jakich pierwiastków powstał ten poemat piękny a zarazem jeden z najdziwniejszych? Oczywiście najpierw z potrzeby twórczej poety; wywołał go jednak i potrzeby czasowe, brak sztuki narodowej i jej pragnienie, a w końcu współczesne prądy społeczno-religijno-moralne. Złożyły się więc trzy pierwiastki: sztuka, religia i patriotyzm. Z mistycznego połączenia pierwszej i drugiej powstałby najczystszy idealizm Quatrocenta, obudzony ze snu w malarstwie religijnych romantyków, a skrytykowany w ascetycznej teorii Swerbeka; i nie byłoby w tem nic narodowego, gdyby się nie był przyłączył patriotyzm. Ten ściągnął tamte obydwie z obłoków, postawił na ziemi, i nie tylko postawił, ale ugruntował, umocnił na niewzruszonej podstawie narodowego ducha i wybudował dla sztuki ziemską, ojczyzną jej świątynię. W ten sposób ma ona być obok pieśni jak żeby drugą „arką przymierza“, przechowującą „kwiaty“ sztuki plastycznej, a do jej budowy uprawniony jest nie tylko artysta, ale i wszelkie artystyczne rzemiosła. Sztuka przestaje być ideałem wybrańców, a staje się jedną z prac, nad którymi ona powiewa jako chorągiew. Nie śmie więc istnieć sama dla siebie, w swoim wyłącznym, idealnym państwie, przeciwnie ma się o tyle zniżyć, ile jej naród potrzebuje dla praktycznych, narodowych celów. Bóg o nią jest równie poważnym jak trudnym i ciężkim, wymaga bowiem zupełnego poświęcenia. Jej idea jest przeto nieledwie bohaterską. Taka jest myśl tego utworu. Poemat, a raczej dyalog („w dyalogach podobnych najważniejsze dla ludzkości pytania rozstrzygały się“) składa się z dwóch części: z dyalogu „Bogumił“, który traktuje o sztuce i jej stanowisku, i z drugiego „Wiesław“, w którym jest rzecz o Prawdzie i jej duchu. W dodatku jest Epilog. Znakiem, pod którym poeta idzie w ten bój, jest krzyż umieszczony w wstępie poematu. Autor bowiem „nie mając na celu rozumu, co na negacyi zaczyna i na negacyi kończy“, ma na celu mądrość i bojaźń bożą, musi więc sobie „krzy-

żem, to jest bolesnem bojowaniem drogę pierwszej otwierać“. Dyalog pierwszy rozpoczyna się w chwili, gdy w zebranym towarzystwie skończono właśnie grać jeden z utworów Szopena. Wszczyna się więc rozmowa o muzyce, jej znaczeniu i celach.

...grający, stojąc przy pulpicie,
O kompozycyi mówili warunkach,
O tem wcieleniu życia w sztuki życie,
Gdzie kołkuł w duchu i duch sam w rachunkach.

Od muzyki przechodzi rozmowa na temat piękna, sądy się krzyżują, a wśród tego rzuca ktoś jakby drugim na przekór, swoje „hop! — hop!...“ bogdaj to piosnki nieuczzone ludowe — hop! hop!...“ Zdaje się, że poeta, bo uzasadnia to przekonanie swoje w ten sposób:

...A przecież wiedzą, że piosunki one
O których mówim tak, przy pełnym stole
Herbatę chińską pijąc — niezupełnie
Przez nieuczoność się określać dają,
I że ich wiele jest o złotej welnie
Baranka, który za nas wszystkich znają,
I — że ich wiele jest z głębszej krainy...

Po krótkiej dyskusyi nad harmonią, której pojęcie streszcza ktoś z towarzystwa (przypadkowo hrabia) w słowach: „gdzie porządnie — tam pięknie“, idzie się do głównego przedmiotu, do sztuki. Tu zdaje się wszyscy na sąd Bogumiła, która ma zdanie swoje o niej wyśpiewać. Pyta on więc człowieka i historykę, co to jest Piękno, i otrzymuje odpowiedź, że „piękno jest kształtem miłości“ co się wywodzi z Boga przez wszystkie stworzenia i skupia się w „pyłę“-człowieku.

Ten zaś, gdyby ów kształt „czysto malował w sumieniu,
A granitowi rzekł: żyj — jako żyłem
Toby się granit poczuł na wejrzeniu
I może palcem przecierał powieki
Jak przebudzony mąż z ziemi dalekiej

inny zrobiłby to samo z kawałem drzewa, ów użyłby do tego farby, inny dźwięku

„niby kolumnę —
Rzucając w psalmy akordów rozumne“ i t. d.

Ta zdolność leży już w naturze człowieka, w którym się zamknęły pierwiastki boskiej twórczości. Do wydobywania ich na zewnątrz nie wystarcza jednak sam talent; twórczość plastyczna wymaga całego szeregu trudów, więc pracy mozolnej i nieustannej, bo pieśń w stosunku do niej jest nieczem innym jak tylko wzajemnem nawoływaniem się po obszarach ludzkiego ducha, by się połączyć i ucieleśnić.

Bo piękno na to jest, by zachwycalo
Do pracy — praca, by się zmartwychwstało.
I stąd największym prosty lud poetą,
Co nuci z dłońmi ziemią bronzowemi,
A wieszcz periodem pieśni i profetą
Odlatującym z pieśniami od ziemi.
I stąd największym prosty lud muzykiem,
Lecz muzyk jego płomiennym językiem!
I stąd najlepszym Cezar historykiem,
Który dyktował z konia — nie przy biurze
I Michał Anioł, co sam kuł w marmurze. —
Pieśń a praktyczność to jedno...

Pieśń, w dosłownem znaczeniu poezya, ta dopięła u nas swojej doskonałości w szeregu twórczych trudów, wzbijając się najwyżej przez mękę Konrada; natomiast pieśń jako praktyczność t. j. twórczość więcej materyalna, ta nie ma u nas jeszcze kształtów plastycznych. Pyta więc poeta: jakim sposobem się to dzieje, że naród tej potrzeby nie odczuwa i ją od siebie odpycha?

Wszakże ta miłość, którą odnosimy do wszystkiego co dla nas piękne i drogie, dobija się zawsze i wszędzie jakiegoś kształtu. Konrad nawet w chwili największego cierpienia odczuwa jeszcze jej Piękno, lubuje się dźwiękami słów, nawet czuje ich plastyczną okrągłość.

Kto kocha, widzieć chce choć cień postaci,
I tak się kocha matkę, ojca — braci —
Kochankę — Boga nawet..
Więc mi smutno, że ciosowy
W Krakowskim kamień zapomniał rozmowy,
Że wszystkie chaty chłopskie krzywe, że kościoły
Nie na ogniwie polskiem stoją, że stodoły
Za długie, świętych figury patronów
Bez wyrazu... od szczytu wież aż do zagonów
Rozbiorem kraju forma pokrzywdzona wola
O łokieć trzciny w rękę Pańskiego anioła.
Niejeden szlachcic widział Apollina
I Skopasową Milejską Wenere,
A wyprowadzić nie umie komina;
W ogrodzie krzywo zakreśla kwatere,
Budując śpichlerz często zapomina,
Że użyteczne nigdy nie jest samo —
Że piękne wchodzi, nie pytając, bramą!

...Bo miłość strachu nie zna i jest śmiała,
Choć wie, że konać musi jak konała;
Choć wie, że krzyżów za sobą pociąga
Pułk, jak wiązanych arkad wodociąga
I że przyplynie krwią do kaskad wiecznych
Czerwieniejących w otchłaniach słonecznych.

(Jaki wiersz!)

I wszelka inna miłość bez wcielenia
Jest upioremem myśleniem myślenia...

O! Grecyo — ciebie, że kochano, widzę
Dziś jeszcze w każdej marmuru kruszynie...
O! Rzymie — ciebie, że kiedyś kochano
W kodeksie jeszcze widzę barbarzyńskim,
Którego krzyżem dotąd nie złamano,
W akademickim języku latyńskim,
W pofalszowanych Cezarach i w słowie
Roma — to odwróć, Amor ci odpowie!
Lecz: Polsko! wiem ja, że artystów czołem
Są męczennicy, — tych sztuka popiołem...

Tu następuje właściwa myśl poematu, samo jego serce i rdzeń, pragnienie i program sztuki narodowej:

O! gdybym jedną kaplicę zobaczył
Choćby jak pokój ten, wielkości takiej —
Gdzieby się polski duch raz wytłumaczył,
Usymbolizował rozkwitłymi znakami,
Gdzieby kamieniarz, cieśla, murarz, snycerz,
Poeta — wreszcie Męczennik i rycerz
Od-począł w pracy, czynie i modlitwie...

— Gdzieby czerwony marmur, cios, żelazo,
Miedź, brąz i modrzew polski się zjednały
Pod postaciami, co niejedną skaza
Poryte leżą w nas, jak w sercu skały; —
O! — tobym w liściach rzeźbionych paproci
I w koniczyń trębach i w stokroci,
I w kos zacięciu łukiem — i we freskach
(O Bazyliankę mówiących męczeństwie...)
O! — tobym nawet w drobnych arabeskach
Z naturą rzeczy polskiej w pokrewieństwie
Nierozplatanem będących — doślepil —
Że to miłości balsam, brąz ten zlepił..

...I tak ja widzę przyszlą w Polsce sztukę,
Jako chorągiew na prac ludzkich wieży,
Nie jak zabawkę, ani jak naukę,
Lecz, jak najwyższe z rzemiosł apostoła
I jak najniższą modlitwę anioła.

...Tu skończył — jedni rzecz znaleźli śliczną,
A gadaniną drudzy ekscentryczną —
A inni — dzieło pisać mu radzili,
Ile możliwości grube (!) z tablicami,
Którego nigdyby nie rozkupili,
Czytali głośno — chwalili stronami;
Któreby w Lipsku wyszło po trzech latach,
Gdy może z chleba lepiąc w kazamatach
Powstanie jaki polski Benvenuto,
I w orlim hełmie wyrzeźbi — Rozkuta!..

Tak wygląda w skróceniu ten poemat, odrzucony w swoim czasie przez Siemieńskiego, dziś zapomniany i nie czytany zupełnie. Z treści jednak, ważności idei i powagi samego przedmiotu nie widać, żeby odrzucenia był godzien. Owszem, choćby był „całkiem niezrozumiały“, jak pisał krytyk, warto się nad nim zastanowić i bliżej przyglądać. Że „niezrozumiały“ nie był i nie jest, to jasne, i niemniej jest widoczne, że cel, myśl, tendencja utworu, była tak szlachetna i piękna, iż ten, który go pisał, zasłużył chyba na uznanie, cześć i chwałę najlepszą. — Rzecz, doprawdy dziwna i godna zastanowienia, że wobec tak nieprzychylnych warunków i przeszkód, znalazł się jeden, który przed pół wiekiem temu z całym zaparciem się i poświęceniem głosił swojemu narodowi tę wspaniałą krucyatę Piękną. W kraju byli już wprawdzie i wówczas zwolennicy i apostołowie narodowego kierunku w sztuce — była i szkoła malarstwa narodowego — byli artyści i narodowi — archeologowie. Ale o jednym z nich mówi Norwid (może i słusznie), że „był krajowym a nie narodowym, malował rzeczy naturalne, nie naturę rzeczy — malował to, co widział, a nie co przewidywał“. A sąd ten dotyczy wszystkich tych, co pod „narodowością“ rozumieli może starodawne ubiory i zardzewiały pancerz. Poeta jednak — i może właśnie dlatego, że nim był — pogłębiał i przenikał duszę narodu i nie inaczej sztukę jego pojmował, jak przez wydobyte i połączenie wszystkich najistotniejszych pierwiastków naszego życia w jedną artystycznie harmonijną całość — tak, ażeby forma jej odpowiadała wewnętrznej treści. Opierając się na zasadzie, że tylko ta forma, pod jaką lud nie dotknięty żadną naukową teorią, wyobraża i postacie swoje uczucia i myśli, że tylko ta jedynie najpełniejsza i najdoskonalsza forma natchnień, godną jest pędzla narodowego artysty, twierdził, że

zadaniem sztuki narodowej jest przedstawienie i harmonijne łączenie treści życia z tą właśnie formą. „Długo — mówi poeta — myślałem i szukałem, gdzie jest przystań dla sztuki polskiej, tego dziecka natchnień, a matki prac, tego momentu wytchnień. Przekonałem się, że uczucie harmonii między treścią a formą życia będzie u nas posadą sztuki“.

(Dok. nast.)

BERTA MESTERÓWNA.

DYTRYCH CHRYSZTYAN GRABBE, JAN NEPOMUCEN NESTROY.

Wiek niedawno, bo w grudniu r. z. upłynął od przyjścia na świat dwu autorów scenicznych, których jednak oprócz daty urodzenia i ojczyzny języka nie wspólnego, pokrewnego nie łączy, stoją oni bowiem w swej twórczości literackiej na dwu przeciwnych biegunach. Jednym z nich jest Dytrych Chrystyan Grabbe, — drugim Jan Nepomucen Nestroy.

Dytrych Chrystyan Grabbe urodził się d. 11. grudnia r. 1801. w Detmold, małym miasteczku, leżącym w lesie teutoburskim; światło dzienne ujrzał w budynku więziennym, gdzie ojciec jego był zarządcą. Stale towarzyszyło mu w życiu niepowodzenie, którego przyczyną była w części małostkowość otoczenia, a w części jego dziwaczny nieraz wprost brutalny i dziki charakter; wcześniej zachorował na wyschnięcie mleczu pacyerzowego i młodo też umarł w opuszczeniu i nędzy. Jaśniejsza gwiazda nie zabłysła mu nawet i po śmierci, gdyż nie oceniano go należycie, a tem mniej czytano, dopiero ostatnimi czasy zaczęto grywać jego dramata na scenach niemieckich, bądź w formie pierwotnej, bądź w odpowiednich przeróbkach.

W gimnazjum już okazywał wielkie zdolności; jego pisemne prace profesorowie chwalili i podziwiali. Lecz tutaj na ławie szkolnej zaczęła się w nim rozwijać zgubna skłonność do pijaństwa, której zaczątki wyniósł niestety z domu rodzicielskiego, i która go później przyprowadziła do nieszcześcia i nędzy. Środków do dalszego kształcenia się — do uczęszczania na wydział prawny w Lipsku — dostarczył mu radca archiwalny Klostermeyer, jedyny człowiek, mający niejaki wpływ na niesforne go chłopca. Z Lipska Grabbe przeniósł się do Berlina, gdzie dokończył swój pierwszy dramat p. t. „Książę Teodor z Gottlandu“. W stolicy nad Spreą zaprzyjaźnił się z Heinemem, Robertem, Uetritzem. Zamiast studyować dalej prawo, lub w inny sposób pracować, tracił czas i pieniądze w próżniactwie i hulankach, a w końcu biedą zmuszony, nie miał innego wyjścia, jak wrócić do zniechęconej miłośnicy, z której pochodził i przyjąć urząd audytora książęcego. Nader cnotliwych, wysoce bogobojnych współmieszkańców gorszył gienialny, dziki młodzian rubaszną swą oryginalnością, swymi dziwaczными pomysłami, swoją chęcią wyróżniania się wszystkim od owych szlafrokowych filistrów, wśród których musiał wegetować.

Ożenił się z córką swego dawnego protektora, wykształconą wprawdzie, ale drobnostkową, bez serca,

bez wyższego polotu, a tem mniej jakiegos zrozumienia właściwości męża. Dom stał się dla poety przed-sionkiem piekła — uciekał więc z niego jak mógł najczęściej i szukał zapomnienia na dnie kieliszka, a, że zaniedbywał swe obowiązki, złożono go wkrótce z urzędu. Szukając zajęcia pojechał do Frankfurtu, a stamtąd na zaproszenie Immermana do Düsseldorfu, gdzie, za jego wstawiennictwem otrzymał skromną posadę. Ale niedługo na niej wytrwał. Zgorzkniały, chory, bez środków do życia, wrócił do Detmold, gdzie w biedzie i opuszczeniu — gdyż żona nie troszczyła się zgłoś o niego — skonał w r. 1836, nie mając jeszcze lat trzydziestu pięciu. Grabbe, cierpiąc niezmiernie wskutek ciasnoty stosunków, małodu-szności otoczenia, wskutek duchowo zabagnionej atmo-sfery rodzinnej mieściny, w której okoliczności nie-przyjazne skazały go na przebywanie — marzył za-wsze o wspaniałych, sławnych, duchem i potęgą wiel-kich ludziach, będących też zazwyczaj bohaterami jego dramatów.

Oto szereg tych prac: „Książę Teodor z Gott-landu“; wielka tragedia „Don Juan i Faust“, dwa dramaty z czasów Hohenstaufów: „Cesarz Fryderyk Barbarossa“ i „Cesarz Henryk VI“, „Napoleon czyli 100 dni“, „Hannibal“, „Walka Hermana“ i fragment dramatyczny „Maryusz i Sulla“; w pośmiertnych pa-pierach znaleziono początek tragedii p. t. „Kościu-szko“. Jest on nadto autorem większej komedii w stylu Arystofanesa p. n. „Żart, satyra, ironia i głę-bsze znaczenie“ — będącej pełną rubasznego humoru i aluzji do ówczesnych literatów. Zamierzał jeszcze napisać: Sowizdrzała, Chrystusa i Aleksandra Wiel-kiego.

W dziełach powyższych roi się od mordów, okrucieństw i zbrodni, jęków biadań i łez, a krew strugami się leje. Niektóre ustępy są bardzo piękne i poetyczne, gubią się jednak w tym chaosie gwał-townych, brutalnych scen. W „Don Juanie“ i „Fauscie“ są miejsca o porywającym uroku; postać sławnego uwodziciela bardziej się poeieci udało, niż charakte-rystyka Fausta. Tutaj po raz pierwszy spotykamy tyle obecnie nadużywaną nazwę „nadezłowiek“ (już w roku 1828). „Napoleon“ nie nadający się na scenę, odznacza się tem, że genialny Korsykanin przed-stawia się nam tutaj w całej swej grozie i oka-załości.

Grabbe jest apostołem weryzmu w sztuce — położył on kamień węgielny pod naturalistyczny dra-mat niemiecki.

Najjaskrawszem przeciwieństwem ponurego dra-maturga jest wesoły, pełen humoru i werwy kome-dyopisarz i twórca licznych fars — Jan Nepomucen Nestroy.

Był on synem wiedeńskiego adwokata (ur. 7-go grudnia r. 1801) i miał również poświęcić się — zgo-dnie z tradycjami rodzinnymi — karierze prawni-czej. Młody chłopak miał jednak inne aspiracje; uciekł z domu i wstąpił do teatru. Obdarzony pię-knym, basowym głosem, otrzymał wkrótce miejsce pierwszego basisty w Amsterdamie, stamtąd udał się do Berna a później do Paryża, gdzie grywał same prawie role komiczne. W roku 1831. został przyjęty do wiedeńskiego teatru „an der Wien“ a następnie objął dyrekcyę „teatru Karola“. Zmarł w r. 1862. w Grazu, gdzie osiadł na rok przedtem, by spocząć po trudach zawodu.

Komedye Nestroya są bądź oryginalne, bądź też przerobione z francuskiego, bądź też osnowa ich jest zaczerpnięta z dzieł innych autorów, ale tak zmieniona i zlokalizowana, że daremniebyśmy w nich szukali ich prawzoru. Są to komedye pomyłek, prze-brzań, niespodzianek, pełne teatralnych efektów. Pra-cami swemi chciał ten autor dać publiczności anti-dotum przeciw przesadnemu sentymentalizmowi, któ-rym ją inni sceniczni pisarze owych czasów karmili. Jak sam powiada, nie myślał sięgać po wawrzyny, chciał tylko, by jego prace podobały się i bawiły, by się ludzie śmieli — a on na tem robił pienia-dze i mógł się także śmiać.

Najlepszym jego utworem jest „Rozdarty“ z fran-cuskiego „L'homme blasé“ — nadto „Wolność na par-tykularzu“ i „Zły duch Lumpaci wagabundus“, która to komedia początkowo zimno przez publi-czność przyjęta, przetłómaczona została później na kilka obcych języków i cieszy się do dziś-dnia wielką wziętością. Nestroy napisał nadto komedye: „Dwa-naście dziewcząt w uniformie“, „W parterze i na pierw-szem piętrze“, „Dom temperamentów“, „Mało znany“, „Dziewczę z przedmieścia“, „Lunatyce“, „Talizman“, „Niedobrzy chłopcy“ i w. i.

Ma on zawsze pełno konceptów, lecz brak im poetycznego pomysłu — brak wielkiej satyrycznej myśli przewodniej. Lecz nie zapominajmy, że wolna myśl, a względnie jej objawienie, należało wówczas w Austrii do niemożliwych, niebezpiecznych rzeczy, gdyż były to ciężkie czasy Metternichowskie. Wol-ność prasy nie istniała, zgromadzenia wszelkie były surowo zakazane, roztaczano nader czujną kontrolę nad książkami sprowadzanymi, abonowanie dzienników zagranicznych, politycznych, czy literackich zabronione, a w dodatku bezlitosna cenzura dawała się gorzko we znaki pisarzom.

W „Wolności w zaścianku“ Nestroy nie szcze-dzi dotkliwych razów owej reakcyi, ale, rozumie się, w nader misternej osłonie. Mówi tam między innemi: „Myśleć wolno każdemu, lecz myśli swe trzeba pro-wadzić na sznurku, gdyż, jeżeli je swobodnie puścimy, to zabiją je, tak jak się chwyta i zabija psy nie prowadzone na smyczy i bez marki ochronnej“. „Nadto — powiada — cenzor to ołówek zamieniony w człowieka, lub człowiek zamieniony w ołówek, to żywa kreska, mażąca twory ducha, to krokodyl czy-hający na wybrzeżu i odgryzający głowy literatom, pływającym po strumieniu idei“.

W sztukach swych — których najlepszą stronę stanowią dyalogi — wziętych po największej części z życia mieszczaństwa, chłosta Nestroy dowcipnie jego wady i śmieszności, nie oszczędzając niekiedy i siebie samego. Farsy i komedye jego zwubiły za-wsze liczną publiczność, a niektóre z nich nie stra-ciły dotychczas nie ze swej świeżości i ciągle jeszcze zapełniają sale i kasy teatralne.

KSIĄŻKI.

Ludwik Kulezycki: Anarchizm w społecze-sny. Lwów, Polskie Towarzystwo Nakładowe, 1902.

Książka bardzo „na czasie“, jak się to nówi. O anarchizmie strasznie dużo się dzisiaj pisze i roz-prawia, ale nie znaczy to bynajmniej, żeby się o nim

wiele wiedziało. Owszem, po największej części zachodzi tutaj (jak zresztą w wielu sprawach krzykliwe i nieustannie poruszanych) stosunek wprost odwrotny: im się mniej w istocie wie o tym „żelaznym wilku“, z kłów jedynie znanym, tem więcej i głośniej mówi się o nim. Dobrze zatem, iż zjawia się książka, mająca na celu przedstawienie w historycznym zarysie anarchizmu, bezstronnie i rzeczowo, jako pewnego kierunku myślenia społecznego — czy antyspołecznego, co zresztą na jedno wychodzi.

Książka p. Kulezyckiego nie jest wolna od braków i usterek, zarówno metodycznych jak i faktycznych; jednakże nim zaczęć się sprzeczać z autorem, muszę podnieść istotne i cenne zalety jego pracy. Więc przede wszystkim jest to praca nader sumienna. Autor nie szczędził trudu, nie zadawał się wieściami z drugiej ręki (znać to na kartkach książki), lecz badał rzecz u źródeł i starał się oświecić ją gruntownie, powiedzieć o niej wszystko, co według jego mniemania można było powiedzieć. A przytem odznacza się rzeczywiście bezstronnością.

Tu potrzeba małego wyjaśnienia, gdyż nie chciałyby, aby mnie źle zrozumiano. Bardzo często spotkać się można z opaczem pojęciem, że bezstronność polega na zatajeniu własnego sądu o przedstawianej sprawie, lub na bezkrytyczności. Takiej bezstronności u p. Kulezyckiego nie ma, a gdyby była, musiałbym mu ją za wadę poczytać. Bezstronność u niego jest prawdziwa, objawiająca się w historycznej części książki nie przekręcaniem faktów, nie oświeclaniem teorii niepodzielanych z wyłącznie słabszej i ujemnej strony, a wreszcie jasnem (choć może, jak sądzę, nie zupełnie wyczerpującem) zdaniem sobie sprawy z psychologicznych pobudek, które ich powstanie uczyniły koniecznem. W ostatniej, krytycznej części książki autor wydaje sąd o anarchizmie ze względu na jego wartość faktyczną i ze stanowiska swych własnych poglądów... Zresztą o tem później.

Historję rozwoju anarchizmu podzielił autor na trzy części, zgodnie z wewnętrznymi przemianami, które się w nim od chwili powstania — albo raczej ścisłego sformułowania — objawiły.

Pierwszy okres anarchizmu poczyną autor od Godwina (ostatnie lata XVIII. w.) a kończy z wystąpieniem Bakunina. W tym czasie jest budzący się książkowy anarchizm teorią czysto społeczną, czasem filozoficzną, a sprawami ekonomicznymi zajmuje się tylko ubocznie. Słusznie zwraca autor uwagę na indywidualistyczny charakter anarchizmu w tej epoce, szkoda tylko, że zajmując się przeważnie stroną ekonomiczną, niedość na ten moment położył nacisku, niedość wyczerpująco go przedstawił.

W drugim okresie (od Bakunina do Krapotkina) anarchizm staje się przede wszystkim stronnictwem. Ta przemiana teorii w stronictwo pociąga za sobą i dalszą, wewnętrzną ewolucję. Anarchizm staje się teraz kolektywistycznym i rewolucyjnym w czynnym, politycznym znaczeniu. Autor cechy te podnosi, zdaje mi się jednak, że nie dość zwraca uwagi na prostą zależność ich od rozszerzenia się anarchizmu, słowem od jego przemiany w stronictwo.

Okres trzeci — to już anarchizm nam współczesny. Autor dość obszernie kreśli jego historję, zatrzymując się dłużej nad wybitnymi jego teoretykami,

jak n. p. Krapotkin. Dzisiaj anarchizm wielce się już różniczkował. Autor usiłuje różnorodne jego kierunki ująć w pewne grupy, i tak rozróżnia przede wszystkim anarchizm indywidualistyczny (Tucker, Macay) i komunistyczny, w którym znowu czterech kierunków dopatrzeć się można. A więc przede wszystkim kierunki rewolucyjne: anarchizm doktrynerski (Krapotkin, Reclus, Grave), anarchizm kompromisowy (Malatesta, Malato, Cipriani) i anarchizm bezwzględnie teoretyczny, którego głównym przedstawicielem jest obecnie Most. Obok tych kierunków rewolucyjnych istnieje jeszcze w dobie obecnej anarchizm pokojowy, którego wyrazem są między innymi teorie Tolstoja.

Podziałowi temu nie zarzucić nie można, nie wiadomo tylko dlaczego autor podał go na końcu rozdziału, jako dodatek, trzymając się w historycznym przedstawieniu wyłącznie chronologicznego porządku, miast ugrupować i tutaj wybitnych anarchistów według stworzonych przez nich lub wyznawanych kierunków. Przedstawienie byłoby przez to wiele zyskało na jasności; możnaby wtedy każdy kierunek odnieść do pewnych momentów z poprzednich okresów rozwoju anarchizmu, porównać je ze sobą i oddzielnie osądzić, na co, ze względu na wielką różnorodność, zasługują bezwarunkowo.

Mimowoli dotknąłem tu już sprawy układu historycznej części książki. Otóż przy sposobności zauważę, że, pominąwszy już subtelniejsze odcienia, autor pomieszał wszędzie dwa, zasadniczo różne kierunki anarchizmu, rozwijające się częstokroć współcześnie, ale prawie niezależnie od siebie, mianowicie anarchizm filozoficzny, przeważnie indywidualistyczny z ekonomicznym o podkładzie federalistycznym, kolektywistycznym lub komunistycznym. A są to dwie tak różne i odległe od siebie rzeczy, że wprost osobnych domagają się monografij. Anarchizm filozoficzny, mimo łudzące niekiedy pozory, poprostu nie domaga się nigdy wyzwolenia wszystkich ludzi, owszem, jest to teoria arystokratyczna w najściślejшем i najokrutniejszem tego słowa znaczeniu: Wolność bezbrzeżna tylko dla tych, którzy ją zdobyć i dzierżyć potrafią, — dla innych w koniecznej konsekwencji, gorzka i nieubłagana niewola. Anarchizm tego pokroju nie bawi się mrzonkami, nie żąda rzeczy zasadniczo niemożliwej (choć może, jak wielu sądzi, choć praktycznie niemożliwych rzeczy), ale ponieważ nie jest demokratyczny, niewiele ma zwolenników szczerych (kawiarnianych nadludków nie można brać w rachubę). Wszelki inny anarchizm demokratyczno-ekonomiczny, jest śmieszny, utopijny i sentymentalny, nawet wtedy sentymentalny i śmieszny, gdy bomby podkłada pod pałace i morduje niewinnych, wysoko i najwyżej postawionych... filistrów. A to ponieważ: 1-o zasadza się na absolutnej nieznanomości natury ludzkiej, 2-o dąży do rzeczy zasadniczo niemożliwych i 3-o snuje mrzonki wspólnie z socjalizmem, pod tym względem zarówno komiczną teorią, o powszechnem eldorado ziemskim.

W czwartej części swego dzieła zajmuje się p. Kulezycki źródłami anarchizmu. Rozdział to w książce bardzo potrzebny i stanowiący organiczne uzupełnienie historycznego zarysu. Tylko, że autor pomieszał tu znowu dwie różne rzeczy, które należało osobno traktować. Mianowicie psychologiczne i racjonalne źródła anarchizmu, jako teorii, a praktyczne

przyczyny jego rozszerzenia się, słowem: powstania anarchistycznego stronnictwa. W zupełnie innych dziedzinach trzebaby szukać jednych i drugich.

Krytykę anarchizmu, wypełniającą piątą i ostatnią część książki, ułatwił sobie autor niezmiernie przez to, że pominął pierwszy z zaznaczonych tu kierunków anarchizmu, a zajął się przede wszystkim drugim, krytykując go przeważnie ze stanowiska ekonomicznego. Socjologiczna krytyka założeń i postulatów anarchizmu ten ma błąd u niego, że zwraca się wyłącznie przeciw skrajnemu anarchizmowi demokratycznemu, nie dotykając w niczem indywidualistycznego. Zresztą — w tych ramach — krytyka to bardzo słuszną, bystrą i dla anarchizmu zabójczą. Autor wykazuje niezbicie fałszywość jego przesłanek i niemożliwość urzeczywistnienia celu w tej formie, o jakiej marzy. Nadarmo jednak szukałem krytyki zasad anarchizmu indywidualistycznego; autor zbywa go kilku słowy, jako teoryę „w przeżytku“, dawno przeżywą i niegodną, by się nią zajmować (a przecież wiele umysłów współczesnych i to najwybitniejszych teoryę tę uznaje, tak różną od „zwykłego“ anarchizmu), ciekawych zaś odsyła do poprzedniej książki o podstawach socjologii. I tam jednakoż zaledwie kilka pobieżnych zdań poświęca tej sprawie.

Porównanie anarchizmu z socjalizmem, (dość bezkrytycznie wystawianym przez autora, powiedzmy nawiasem), kończy książkę, ciekawą niezmiernie, choć już z tego tylko względu, że zajmuje się przedmiotem mało w gruncie rzeczy znanym a powszechnie w obecnej chwili poruszającym umysły.

W szczegółową polemikę z autorem wdawać się nie chcę i nie mogę, — wymieniać zaś niektóre zdania jego i nazwać je „błędem“ dlatego tylko, że ja innych jestem zapatrywani — nie mam prawa. Więc wspomnę tylko, że miałbym ochotę posprzeczować się z nim o określenie „zjawiska społecznego“ (str. 197-8), działalności państwa (str. 277), optymistyczny pogląd na rozwój indywidualizmu. (str. 278 a przedewszystkiem rozdział w „Zarysie podstaw socjologii ogólnej“), pojęcie znaczenia i rozwoju prawa, a wreszcie o metafizykę, na którą rzuca się niepotrzebnie i zabawnie przy każdej sposobności i bez sposobności nawet. Ale na razie na ochotę się skończy.

JERZY ŻUŁAWSKI.

Jerzy Brandes: „Polska“. Przełożył Zygmunt Poznański. Wydanie drugie.

Książkę Brandesa o Polsce i jego sądy o nas, nieraz dość jednostronne, ale zawsze tchnące ogromną, szlachetną sympatią, znają czytelnicy z pierwszego jej wydania. Przystępując obecnie do drugiego sprostawała księgarnia Altenberga dawny, dość gruby tom do małego, lekkiego formatu, nie uszczuplając przytem ani trochę tekstu. Książka przedstawia się tak mile i wykwintnie, że przyklasnąwszy temu pomysłowi życzyć tylkoby należało, by wydawcy nie poprzestali na tej raz skuteczniejszej próbie w dziedzinie techniki wydawniczej.

PISMA.

(t. s.) Tydzień nr. 31. Prof. Dybowski snuje tu dalszy ciąg swej pracy: „O znaczeniu i doniosłości teoryj mutacyjnych i ewolucyjnych w nauce i w życiu“, o której, jako wchodzącej w zakres ścisłej wiedzy przyrodniczej, nie wspominałbym w tem miejscu, gdyby nie zawarta tam dyskusya filozoficzna, dotycząca potrosze i umieszczonego niedawno w „Tyg. lit.“ artykułu prof. Twardowskiego o książce Paulseny. Prof. Dybowski jest zdecydowanym wrogiem filozofii. „Ani Platony, ani Kanty, ani Schopenhauery, ani Paulseny nie przyczynili się, ani się przyczynią nawet do dziełka najmniejszego do postępu wiedzy, Haeckel, na którego idealisci gromy oburzenia eiskają, sam jeden więcej zrobił dla nauki, niż wszyscy filozofowie razem wzięci“.

Zdanie dość odważne...

Na Kanta spogląda autor jako na fałszywe bóstwo, na piedestał wyniesione, cytuję też sąd, jaki o nim wypowiedziała pani Clemence Royer.

Prawdopodobnie Kant ostoi się, mimo opinii p. Cl. Royer — jak również Paulsenowi nie zaszkodzi argument, iż „książka Haeckla rozeszła się w 10.000 egzemplarzy“.

Pr. Dybowski, jak się zdaje, należy do tych przyrodników, którzy wyznają zaciekle materyalizm, nie pozbawiony przytem pewnej dobroduszości.

„Po za przyrodą nie ma nie dla rozumu ludzkiego, wszystko to, co się znajduje po za światem, dostępnym dla naszych zmysłów, jest halucynacyą (tak) myśli“. Pogląd na wskroś materyalistyczny — co prawda naiwnym swym realizmem schodzący chyba do bardzo pierwotnych czasów — ale uprawniony, jak każdy inny. Można by mu tylko przeciwstawić inny, np. wprost przeciwny Berkeley, wedle którego cały ten świat poznawalny zmysłami jest tylko — co prawda nie halucynacyą — ale wyobrażeniem. Zachodził będzie między nimi ta różnica, że Berkeley w ostateczności ostoi się argumentom, a sz. autor niekoniecznie. Każdy zna bowiem cały szereg zjawisk, do świata dostępnego zmysłom nie należących, mimo to realnych, bo odcywiście, jakim jest każde uczucie, każde wyobrażenie, każdy sąd. A nawet zdoła powołać się na przedmioty bynajmniej dla zmysłów nie dostępne, którymi mimo to zajmuje się nauka tak ścisła jak... matematyka.

(t. s.) Tygodnik ilustrowany nr. 31. i 32. Książka p. Matuszewskiego o Słowackim ma prócz wielu innych i tę praktyczną zaletę, iż od czasu do czasu wyciąga na jaw przeróżne kraczące o poecie opinie — nieraz dość dziwne. I tak przy sposobności właśnie tej książki spotykamy w ostatnich dwóch zeszytach „Tyg. ilustr.“ sąd p. Massoniusa, iż „Król-Duch“ jest najstarszym ze wszystkich utworów Słowackiego, że p. Mas., zahipnotyzowany przez poetę, powążył się postawić ten utwór na równi z „Panem Tadeuszem“. Dowiadujemy się n. p., że owe wyższe cele, dla których Popiel popełnia okrucieństwa, to tylko słowa, sam poemat „zadość uczynieniem konwensowi“, ówczesnej modzie „myśli historyzoficznej“. Mniejsza o zapatrywanie p. Mas. na poemat, wydobyty dziś na szczyt twórczości Juliuszowej. Ważniejsza rzecz w tem, że przydarza mu się tam

popęlić mały absurd. Czytamy bowiem, że Słowacki miał „olbrzymią fantazję, ale nie wielką wyobraźnię“ (tak!). Rozróżnienie, które nas w niemały kłopot wprawia. Co więcej, dowiadujemy się także, że Słowacki miał „wyobraźnię słabą i ubogą“ — bo nie syciła ona jego wytworów soczystymi barwami rzeczywistości, nie ryla ich w jej obfite, wyraziste i trwałe kształty“. I to wszystko potem, gdy p. Mas., analizując dwa typy wyobraźni: muzyczny i plastyczny, wykazał, że o ile Słow. nie należał do drugiego, w wysokim stopniu przedstawiał pierwszy! Mógł p. Mas., idąc za utartem potoczne pojęciem, uznawać tylko plastykę wyobraźni. Wolno się jednak było również spodziewać, że jako wyszkolony na niwie filozoficznej pracownik i wdrożony w ścisłość wiązania swych myśli, zechce być nieco dokładniejszym w rzucaniu określeń i wyrozumieć, — zwłaszcza po owem rozróżnieniu Matusz., iż rzeczywistość przedstawiać się może twórcy nie tylko głównie w formie barw i kształtów, ale i nieco inaczej i że w tym kierunku może być jego wyobraźnia równie potężną i silną — a w „gatunku“ ani trochę późniejszą. Bodaj to jednak ścisłość psychologiczna!

(kw). Pamiętnik literacki. Czasopismo kwartalne, poświęcone historii i krytyce literatury polskiej, wydawane przez tow. literackie im. Mickiewicza, pod redakcją Wilhelma Bruchnalskiego, Bronisława Gubrynowicza i Edwarda Porębowicza. Rocznik I. Zeszyt III. We Lwowie 1902. Nowy zeszyt „Pamiętnika literackiego“ rozpoczyna krótka rozprawka prof. H. Struvego p. n.: „Przedmiot i metoda historii literatury polskiej“. W pierwszej jej części autor występuje przeciw ograniczeniu pojęcia literatury polskiej do literatury „pięknej“ i domaga się uwzględnienia w dziejach literatury piśmiennictwa naukowego. Nadto prof. Struve broni zdania, które zresztą podziela z nim większość uczonych, że do piśmiennictwa polskiego należy nie tylko to, co się pisze po polsku, ale także prace autorów Polaków ogłaszane w innych językach. „Gdy idzie o wnikięcie w życie umysłowe narodu i jego rozwój — pyta prof. S. — czyż ujaśnienie tego życia w utworach pisanych po łacinie, po francusku, niemiecku lub angielsku, ma dla badacza mniejsze znaczenie, niż wyrażenie tego życia w swojskim języku?“ Odpowiedź na to pytanie tak jasna, że ją autor zostawia słusznemu domysłowi czytelnika, a od siebie dodaje: „Można ubolewać nad takimi odstępstwami od normalnego sposobu wyrażenia uczuć, myśli i dążeń w języku ojczystym, można badać przyczyny takich odstępstw... ale samych objawów nie można ignorować, bo one... jak i inne normalne objawy przyczyniają się doświetlenia głównego przedmiotu wszelkiej historii literatury, jakim jest życie umysłowe danego narodu i jego rozwój“. W drugiej części rozprawki swej prof. S. zajmuje się stosunkami historyka literatury do przedmiotu jego badań t. j. utworów literackich i przemawia za skojarzeniem metody obiektywnej z umiarkowanym subiektywizmem.

Antoni Potocki rozpoczyna wyborne studium z doby romantyzmu p. n. „Sejmiki literackie“. Charakteryzowanie tej pracy, która znakomitego krytyka

piśmiennictwa współczesnego stawia w rzędzie poważnych badaczy literatury dawnej, odkładamy sobie do chwili zaznajomienia się z treścią całej pracy Potockiego.

Ostatnią z działu rozpraw jest praca J. Kallenbacha p. t. „Nieznane utwory francuskie Z. Krasińskiego“

Następuje dział notatek literackich: ks. Fijałkowski do dziejów humanizmu w Polsce („Krzycki przeciw Lutrowi w Rzymie“), St. Dobrzyckiego o genezie pieśni Kochanowskiego „Czego chcesz od nas Panie“ J. Rostafińskiego o zaginionym spisie roślin J. Ursina H. Kopii drobne zapiski do studium nad Brodzińskim i E. Petzolda przyczynek do genezy „Roman tyeczności“ Mickiewicza (wpływ Schlegla) — potem idą materyały (Listy polskie śląskie, wydane przez prof. Nehringa, ważne pod względem dyalektologii) i dział recenzji. Wśród tych ostatnich zwraca uwagę apologetyczna ocena historii literatury polskiej Tarnowskiego, pióra prof. Brücknera. Zamyka zeszytu bibliografia literacka czasopism polskich za rok 1901 zestawiona przez pp. E. Dubanowicza i St. Kossowskiego. Ukończono tu już bibliografię literatury pięknej. Pamiętnik rozwija się pomyślnie i zasługuje na moralne i materyalne poparcie wszystkich, którym poważne badanie piśmiennictwa ojczystego nie jest obojętne.

(jd) Die Kultur przynosi w drugim numerze artykuł dra Józefa Flacha pt. Die polnische Moderne in Literatur und Kunst. W krótkim bardzo pobieżnym szkicu omawia autor działalność „mistrza Stanisława“ — jak zowie Przybyszewskiego — i innych współczesnych modernistów w literaturze polskiej, jak Wyspiańskiego, Rydla i Żuławskiego. O wielkim liryku współczesnym Janie Kasprzowiezu jakoteż o Kazimierzu Tetmajerze wspomina dr. Fl. tylko mimochodem. Z modernistów w sztuce poświęca dr. F. uwagi Malezewskiemu, Mehofferowi i Biegasowi, którego zowie „pokrewną Przybyszewskiemu naturą“.

(jd) Przegląd powszechny na wstępie sierpniowego zeszytu daje rzecz pt. „Demokracja chrześcijańska“, wydaną z papierów pośmiertnych Józefa Supińskiego przez dra Zygmunta Gargasa. Następnie dokończenie XXIV pieśni „Iliady“ w dobrym przekładzie Lucyana Rydla i „Bitwa pod Humiennem“ Ferdynanda Kudelki. Artykuł ostatni przypomina przekręcany lub tendencyjnie przez historyków niemieckich przemileczany epizod z dziejów trzydziestoletniej wojny, kiedy to dzięki wydatnej pomocy króla polskiego przez wysłanie Lisowczyków na Górne Węgry i odniesione przez nich zwycięstwo pod Humiennem (26 listopada r. 1619) osaczony w Wiedniu przez Czechów i Węgrów cesarz Ferdynand II. od oblężenia siebie i swą stolicę uwolnił.

Sprostowanie. W numerze 7-ym „Tygodnika“ w wierszyku drugim p. t. „Zachwyt“ w pierwszym zdaniu zamiast słowa „kształty“ powinno być „szkarłaty“.